

USOS DIDÁCTICOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LAS CIENCIAS SOCIALES Y LA HISTORIA: UN ESTUDIO EN LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

María Calleja González

Facultad de Educación Universidad de Cantabria

I. Presentación.

Esta comunicación nos permite difundir el estudio desarrollado en la Facultad de Educación de la Universidad de Cantabria para la Consejería de Educación y Juventud del Gobierno de Cantabria dirigido por el profesor **Bernardo Riego Amézaga**.

Se pretende poner en evidencia la contradicción que existe en la actualidad con las imágenes en la sociedad y su uso en el aula. Mientras que nos encontramos ante una realidad en la que las imágenes difundidas por la televisión, los nuevos medios y los sistemas tradicionales están repletos de imágenes, en el ámbito educativo, no existen apenas pautas ni instrumentos de análisis para todo un fenómeno de gran envergadura, que, además, caracteriza la sociedad contemporánea.

Para ello, aborda problemas de uso e interpretación de imágenes históricas en el aula y en el ámbito de las Ciencias Sociales y la Historia, valiéndose de documentos visuales (*fotografía y postales*) referidos a Cantabria. De este modo se permite no solo una implicación más atractiva e inmediata para los alumnos por la cercanía de las imágenes con las que trabajan, sino también, fomentar una actitud de respeto y valoración en la conservación del patrimonio visual fotográfico, en muchas ocasiones desvalorizado por parte de la sociedad.

Se estructura a modo de fichas de trabajo sustentadas por una o varias imágenes (*se han seleccionado a modo de ejemplo algunas de ellas*), cada una de las cuales le enfrenta a un problema diferente que puede extraer con otros documentos de factura similar ya sean actuales o históricos. A medida que avanzan las fichas la complejidad de la interpretación aumenta, dando, en su conjunto, una serie de instrumentos pedagógicos, a base de estructuras metodológicas y tipológicas, que permiten abordar experiencias similares en el aula.

II. El documento fotográfico: metodología para su uso didáctico.

Hemos partido de un supuesto posible: el caso de un profesor que se enfrenta a una cantidad de imágenes históricas de Cantabria, utilizadas como recursos didácticos para cumplir unos objetivos concretos, que tiene que seleccionar, dándoles sentido e interpretando sus modos de comunicación.

1. El primer problema surge de la necesidad de seleccionar de entre todas las fotografías disponibles, cuales van a ser utilizadas como material didáctico. Esto es debido a que existen toda una serie de condicionantes que operan a la hora de realizar una selección previa de entre las diversas imágenes fotográficas a nuestro alcance. Estos condicionantes pueden ser internos y externos.

Denominamos **condicionantes internos** a todos aquellos elementos de carácter subjetivo que sólo son perceptibles para cada espectador, o bien, todos aquellos aspectos visuales adquiridos y que conforman nuestra "*enciclopedia visual*". Como **condicionantes externos** tendríamos diferentes aspectos que podemos englobar en lo que denominamos **la pertinencia de la imagen** y que se corresponden con factores externos al aula. En ocasiones, algunos de estos factores externos provienen de la propia fotografía: el contenido de la propia imagen se reordena al interferir en él otros factores condicionantes. Ambos condicionantes están interrelacionados, forman un todo, aunque no siempre se den conjuntamente, ni se muestren con la misma intensidad. Sin embargo, todos ellos tendrán que ser tenidos en cuenta a la hora de realizar una selección de las fotografías con las que trabajemos.

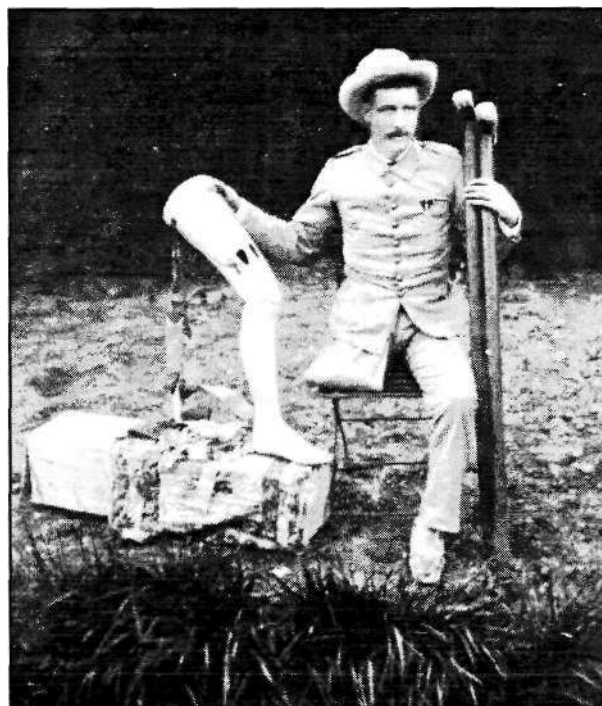
2. Un segundo bloque de fichas corresponde a los **elementos de análisis significativos para interpretar una imagen fotográfica**: la tensión entre lo aparente y lo explícito y el texto como anclaje del significado de la imagen.

El discurso tradicional que se generó en el siglo XIX interpretaba las imágenes fotográficas como reproducciones exactas de la realidad, lo que se denomina imagen especular de la fotografía. La superación de ese discurso pasa por entender la fotografía como un documento visual, como un **texto polisémico** que es posible interpretar en capas de significados.

Los elementos de análisis que serían necesarios tener en cuenta son variados. ante una imagen fotográfica hay que preguntarse: ¿Para que se hizo esa imagen?, ¿Quién la encargó?, ¿En que canales se difundió?, y además, tener en cuenta el factor técnico. La tipología a la que pertenece la imagen suscita igualmente la inclusión de otros elementos a tener en cuenta.

La utilización de todos ellos en el análisis de una imagen concreta nos permite hacer visibles significados que permanecerían ocultos si nos basamos sólo en una interpretación superficial.

El siguiente elemento que incluimos en este apartado es el **texto** que puede acompañar en ocasiones a la fotografía, y que actúa como **anclaje de su significado, superando así una incertidumbre** inicial que puede tener causas diversas.



Por un lado, puede ser debido a que el contenido de la imagen contrasta con la "*enciclopedia visual*" del espectador, puede incluso llegar a ser un contenido con la categoría de "*tabú visual*". Por otro lado, es posible que la imagen pueda transmitir diferentes niveles de información e incluso, información poco precisa. La inclusión del pie de texto ancla el significado de la imagen y elimina la incertidumbre dando un sentido que la imagen en si misma no es capaz de revelar.

La fotografía elegida nos permite abordar de una forma práctica lo anteriormente dicho. El personaje aparece vestido con uniforme, sentado en una silla y sosteniendo con su mano izquierda unas muletas y con mano derecha una pierna ortopédica, la cual evidentemente le pertenece por su condición de lisiado. Esta pierna ocupa un lugar preeminente en la imagen, nuestra atención se dirige irremediablemente hacia ella desde el primer momento.

El desconocimiento previo de la imagen nos lleva a preguntarnos sobre la intencionalidad no solo del fotógrafo sino del mismo personaje. ¿Para quién se realiza la fotografía? ¿Es un encargo ajeno al personaje fotografiado o es él quién lo encarga? ¿Cuáles son los motivos que le llevan a aparecer en esta condición, pudiendo, por ejemplo, haber sido fotografiado con la pierna ortopédica dispuesta de tal manera que ocultase su situación física?. Además, surgen otros interrogantes derivados del motivo que lleva a ambos, fotógrafo y fotografiado a querer que la pierna ocupe esa posición preeminente.

Por otro lado, esta imagen contrasta con las imágenes a las que nosotros estamos acostumbrados cuando se nos muestran personas con algún tipo de discapacidad física. Hemos de tener en cuenta a la hora de explicar la existencia de estos tabús visuales que en todo momento las imágenes responden a pautas culturales de la época. En parte esto tiene relación con el contexto en el cual aparecen estas imágenes, debido a que éste se construye con unas pautas de comunicación precisas.

La incertidumbre, como ya hemos señalado al principio, se resuelve con el pie de texto que acompaña la fotografía y nos informa de su significado.



Soldado Zacarías Barranco cubano, héroe de la guerra de Cuba. 1898.
Colección Cruz Roja.

3. El siguiente nivel de concreción pasa por establecer la necesidad de llevar a cabo una **clasificación de fotografías por tipologías** para posteriormente analizar los problemas que esta clasificación conlleva.

La organización de las imágenes respondía, por un lado, a la necesidad de establecer una metodología que simplificase el trabajo y ayudase a tomar decisiones, ya que las tipologías marcan los elementos más evidentes haciendo más visible la tarea para trabajar. Por otro lado, y unido también al aspecto metodológico, supone una forma de explicación a través de las imágenes. Finalmente, aporta flexibilidad de trabajo al profesor, al poder adaptarse su utilización a un contenido curricular diverso.

Ahora bien, al realizar la clasificación, confluyen elementos que forman parte del contexto de la imagen y otros elementos que provienen del contexto del aula. No podemos obviar aspectos como los objetivos educativos que se pretenden, área o áreas a las que van dirigidas, edad de los alumnos, etc. Por otro lado, como ya se ha dicho, existen elementos que conforman la imagen y cuyo conocimiento es indispensable para realizar un análisis veraz de la fotografía.

La clasificación por tipologías, si sólo se atiende a la información superficial que esta presenta origina problemas debido a que una misma fotografía transmite múltiples informaciones, con lo cual, puede ocurrir que sea incluida en distintas categorías a la vez. Si por el contrario se estudia la fotografía teniendo en cuenta los elementos de análisis que están en el propio contexto de la imagen, esa primera categorización no parece ya tan evidente.

Por lo tanto, toda categoría en si misma es **arbitraria** ya que responde a usos e intereses múltiples tanto del fotógrafo como del usuario de las imágenes. Somos nosotros quienes construimos el nivel de interpretación de la imagen, y así, podemos cambiar la tipología.

Proponemos analizar tres características visuales que contribuyen a reforzar la idea de la arbitrariedad de la elección: pose e instantaneidad, los significados flotantes de la imagen y la relación de la imagen artística con los iconos colectivos basados en la historia del arte.

Pose e instantaneidad son dos términos que se relacionan con la intencionalidad del fotógrafo y como tal, han de ser tenidos en cuenta cuando se analiza una fotografía. La instantaneidad hace referencia al acercamiento a nuevos temas que corresponden a intereses diversos de la sociedad. La pose se relaciona con la jerarquización del espacio en función de los intereses múltiples del fotógrafo.

La fotografía debe entenderse como un documento histórico y como tal no se puede alterar su forma inicial. Una de las prácticas comunes en las imágenes es fragmentarlas, sacar un detalle más expresivo. Utilizarla a nuestra conveniencia sin darnos cuenta de que la imagen con el encuadre original que eligió el autor tiene un significado específico que se pierde si no atendemos a la necesidad de que las imágenes mantengan su apariencia original.

Sin embargo, a través de la técnica del reencuadre, por la cual ocultamos por medio de un mecanismo de transparencia distintas escenas de la imagen, podemos demostrar como una misma imagen puede mostrar pose, instantaneidad, o ambos elementos a la vez.

La polisemia de las imágenes implica la existencia de significados flotantes que conviven con la información más descriptiva de la fotografía. Esos **significados flotantes** pueden ser seleccionados de distinta forma, e incluso ignorados, dependiendo del espectador y de la imagen misma. Si tomamos una imagen y la fragmentamos en escenas aisladas que forman parte del plano general, nos permitirá

analizar los diferentes significados que encierran cada una de estas escenas. Sin embargo, todos ellos han de ser tenidos en cuenta cuando analizamos el significado del plano general ya que aportan nuevos significados o interfieren en el que aparentemente es más evidente.

Un último punto es el que hace referencia a la imagen artística y su relación cultural con los iconos colectivos basados en la historia del arte. Estos iconos se relacionan con nuestra cultura que nos permite asociar un referente conocido por nosotros, presente en nuestra enciclopedia visual, al referente que muestra la fotografía.

La presencia de estos referentes en una fotografía muestra una intencionalidad evidente por parte del autor que condiciona la construcción de la escena o su encuadre para que sea legible visualmente por el espectador.

Por tanto, se hace necesario determinar a partir de la apariencia el grado de la realidad de la escena y la referencia cultural que se muestra.

4. El dispositivo técnico condiciona la interpretación de las imágenes.

Al realizar el análisis de un documento fotográfico es importante tener en cuenta el papel que juega en la construcción de la escena el factor técnico.

Por un lado, debemos tener presente las limitaciones de la tecnología fotográfica en el momento de realizar la imagen. Por otro lado también es posible encontrarse con fotografías en las que el dispositivo tecnológico intervenga en la representación haciendo que las personas implicadas en la escena adopten diferentes poses no controlables siempre por el operador y rompiendo de esa forma con la uniformidad que tendría la fotografía en el caso de que el operador hubiese tenido un mayor control sobre la escena.

La fotografía elegida muestra el primero de los aspectos mencionados (foto 3). Representa un retrato de estudio de una niña pequeña vestida con traje regional. Está de pie encima de la silla y parece sostenerse apoyada en el respaldo. Son evidentes los problemas que tiene el fotógrafo para conseguir que una niña de esta edad se mantenga inmóvil el tiempo que dura la exposición. Aparentemente la niña posa ante la cámara manteniendo por sí sola esa inmovilidad, pero al observar más detenidamente la escena vemos, como tras ella, aparece un personaje que es el que en realidad cumple la función de sujetar a la niña y de esta forma conseguir la inmovilidad requerida.



Claudia. Niña vestida con el traje regional en el estudio del fotógrafo. Ca. 1915. Colección particular.

5. Elementos que configuran el retrato como representación.

En primer lugar es necesario puntualizar que el retrato puede ser una imagen comercial sujeta a unas reglas o bien una imagen realizada en otros entornos, por ejemplo familiares. Nosotros nos hemos centrado en el retrato comercial.

Cuando analizamos una fotografía es necesario superar la primera sensación, la visión que supera la propia apariencia. El retrato se incluye por supuesto en esta premisa, pero además, hay que tener presente que es un acto voluntario por parte de un representado, siempre sujeto a unas pautas narrativas y a una intencionalidad precisas.

Además, si bien es cierto que el fotógrafo como técnico es el que dispone el resultado final, éste también está condicionado, como ya hemos dicho anteriormente, a un esquema comercial, a unas reglas en las que entiende que no puede violentar los gustos del cliente, en todo caso modificarlos de forma que coincidan con su estética o estilo y los modos imperantes en esa época.

El retrato es sobre todo un acto de representación social. El contenido de la fotografía posee unos valores ideológicos proyectados por las personas que posan ante la cámara y para comprender la significación real de un retrato es necesario tener en cuenta los siguientes elementos de análisis:

- La posición del retratado frente a la cámara y su vestimenta, la cual es un elemento de diferenciación importante en determinadas épocas y que puede informar no sólo del estatus social sino también de la profesión e incluso de la procedencia geográfica del retratado.
- Los objetos propios que configuran características del retratado y con los que aparece en el espacio del retrato.
- Los elementos decorativos funcionales y los elementos figurativos con proyección simbólica, los cuales responden a una iconografía adecuada a la estética de la época en la que se producen pero que nos permiten también obtener información sobre valores ideológicos y comportamientos culturales, religiosos, etc.

6. El siglo XX trae consigo una nueva sociedad con nuevos valores y una nueva sensibilidad social y cultural distinta a la que era conocida en el siglo anterior. Son valores de modernización que apuntan un nuevo concepto urbano. En este auge modernizador aparece **el fotógrafo aficionado** que pertenece al sector adscrito a los valores de la burguesía, inmerso en el mundo moderno. Por tanto, ese fotógrafo aficionado crea imágenes que muestran las tensiones de la modernización. Él será el protagonista de nuestro siguiente análisis.

Resulta comprensible que sea en este grupo social eminentemente urbano donde surja ya que son ellos los que disponen del capital necesario para comprar una cámara y poseen además el acceso a la información que les lleva a interesarse por esta técnica todavía poco extendida fuera de los canales de especialización que supone el fotógrafo profesional.

Existen en las fotografías realizadas por un fotógrafo aficionado cambios evidentes respecto a los profesionales. En primer lugar el destinatario de la fotografía es él mismo o bien su círculo familiar más próximo. La intencionalidad no parece influenciada por factores ajenos al propio fotógrafo; tiene la libertad de representar lo que le interesa, cuando, como y donde quiere, exceptuando las limitaciones que provienen del factor técnico y de los condicionantes estéticos o culturales de la época.

La ausencia de condicionantes ajenos al autor de la fotografía se refleja en los temas elegidos, tanto escenas familiares como personajes del círculo familiar, etc., todas las fotografías se integran en una temática similar: **la representación de la vida privada**. Estos temas se irán ampliando cuando el fotógrafo aficionado sale a la calle para fotografiar todo aquello que le suscita interés.

Actualmente, estas fotografías referidas a la vida privada son una fuente importante de información ya que nos permiten deducir datos históricos vinculados con vida privada, cultura, sociedad, etc.

7. Una de las preguntas iniciales que debe plantearse el profesor ante un documento fotográfico se refiere a **la intencionalidad** inicial, es decir, para que se hizo una determinada imagen, quienes fueron los que realizaron el encargo de la fotografía y quienes eran los destinatarios que debieran contemplarla.

El fotógrafo es la parte visible al final de la producción, pero no puede ser visto como un elemento aislado, descontextualizado respecto a esas fuerzas que interaccionan y establecen una serie de **condicionantes narrativos** que, aunque no estén explícitos, están **presentes en el resultado final de la imagen**.

El fotógrafo profesional va a realizar trabajos por encargo cuyo objetivo final será dar forma visual a aquello que se fotografía.

Pero, se puede hablar también de un cambio en la intencionalidad. Existe una primera intención que opera cuando se realiza la fotografía, una intención que parte del fotógrafo que la realiza, la cual, como hemos visto, puede estar influenciada o no, según quien haya realizado el encargo. Sin embargo, cuando nosotros analizamos esa misma fotografía hemos de tener en cuenta el tiempo transcurrido entre su toma y nuestro análisis.

El tiempo operaría como un factor transformador del contenido de la imagen. Lo que representa no ha variado, varía la lectura del contenido de la fotografía. Una lectura que no existía en el momento en el que se realiza la fotografía: el tiempo ha modificado el contenido de la imagen.

8. Otro elemento de análisis lo constituye la **creación de estereotipos a través de la fotografía**.

En ocasiones las fotografías muestran una realidad bajo una perspectiva idealizada, miran el pasado con evocación, con ojos idílicos y no reales, abandonando la objetividad. Este es el caso del estereotipo, un sistema de ahorro comunicativo que es común en los anuncios publicitarios y otros mecanismos de comunicación y que a pesar de la apariencia realista de las imágenes también suele estar presente en la construcción de las escenas.

La intencionalidad del autor de la imagen responde no tanto a mostrar una escena en la que prime la verosimilitud sino que más bien se deja llevar por la necesidad de crear una imagen que no rompa con las expectativas del espectador. Más allá de lo que parece mostrar la imagen se indaga que el autor intenta crear una escena que sea previsible para el espectador y que a la vez remita a aspectos culturales ya conocidos. En otras ocasiones la finalidad artística o estética de las imágenes, o la necesidad de evocar aspectos del pasado, son los que llevan a subordinar la imagen real al mecanismo del estereotipo.

Sin embargo, cuando nos encontramos ante imágenes en las que la escena mantiene elementos culturales evocativos es conveniente mantener dos niveles de análisis consecutivos que nos permiten separar los elementos descriptivos de los elementos informativos. El primero sería el que nos informa de lo que representa la escena y el segundo intentaría descubrir los elementos que hacen funcionar el estereotipo y que en algunos momentos pueden tener una carga informativa mayor que la propia descripción llevando a una posible falsificación de la realidad.

9. La fotografía como imagen especular de la realidad.

El espejo ha sido un objeto simbólico para distintas sociedades a lo largo de la historia. Ha ejercido en todas las épocas una mezcla de misterio y curiosidad. Esta posición privilegiada ha originado en torno a él una literatura de muy diverso género que en ocasiones se dejaba deslizar hacia mundos imaginarios, dotándole de poderes mágicos, sin obviar su consideración como objeto de estudio científico derivado de su origen óptico.

Igualmente ha suscitado la curiosidad de pintores que lo han utilizado en sus cuadros para mostrarnos aquello que no querían que apareciera explícitamente, otorgando al espejo un papel misterioso que no deja impasible al espectador de estos y otros cuadros.

La fotografía no ha podido librarse de esta fascinación y así, cuando surge uno de sus valores proviene precisamente de considerarla "*espejo de la realidad*", visión fiel de lo visible, capaz de captar con extraordinaria verosimilitud cualquier hecho, acontecimiento o personaje.

Un historiador no puede limitarse a interpretar la fotografía bajo esa perspectiva. En el transcurso de la comunicación se ha mostrado como existen toda una serie de elementos que confluyen e interaccionan en la toma de las imágenes fotográficas y que configuran el resultado final. Debemos esforzarnos por que esta información emerja en la interpretación de cada imagen lo que nos permitirá tener una comprensión más circular y compleja de la que se desprende de la primera mirada.

III. El documento fotográfico: clasificación por tipologías

1. La fotografía como memoria histórica de un acontecimiento.

La fotografía por su carácter de memoria fiel de lo acaecido tuvo asignado el papel de captar aquellos acontecimientos que tenían el rango de históricos. Se trataba no solo de dejar constancia para el momento sino pensando en la posteridad.

Así, la fotografía adquiere una nueva dimensión, su función informativa asociada al acontecimiento permite que nosotros podamos utilizarla como fuente histórica de la cual podemos extraer amplia información relacionada directa o indirectamente con lo estrictamente representado.

2. Culturas como encuentro de dos formas de representación: la rural y la urbana.

El término cultura posibilita significados muy amplios que hacen referencia a distintas formas de comportamiento implícitas, adquiridas y transmitidas mediante símbolos y tradiciones y que constituyen el patrimonio de los grupos humanos.

En este trabajo se ha limitado su significado conceptual a la representación de la cultura urbana y la rural, que si bien pueden ser representadas de forma aislada, cuando aparecen elementos de una y otra en una misma fotografía, hacen que ésta pueda adquirir otros significados.

El encuentro de ambas formas de representación: rural y urbana en una misma fotografía puede llevarnos a realizar preguntas para las cuales no tenemos respuestas. En ese caso, entraríamos en el terreno de una interpretación sobre algo que no sabemos y por lo tanto debemos abstenernos de hacerla.

Una de las fotografías elegidas para este apartado nos permite ver de forma práctica lo que hemos expuesto anteriormente. Esta imagen no es solo un ejemplo de una actividad como la caza, exclusiva de un entorno rural, es también testimonio de unos comportamientos sociales que contrastan con nuestros valores actuales. Esta sería una fotografía impensable en nuestros días y por eso mismo resulta aun más extraordinaria para nosotros. La caza del oso es una práctica actualmente prohibida, el oso es un animal en peligro de extinción, e incluso si este hecho llegara a producirse a nadie se le ocurriría fotografiarse exhibiendo de manera manifiesta en actitud orgullosa por el acto realizado. En la imagen vemos como la gente se articula en torno al oso. Dentro de estos se incluyen no sólo aquellos que de forma directa han intervenido en la cacería sino también personas más o menos anónimas que quieren participar del acto.

Es el "guiño social" que se realiza ante un acto sublime, heroico que merece ser fotografiado para que quede constancia del hecho. Supone la victoria de lo humano, la victoria de la sociedad frente al monstruo, que en este caso estaría representado por el oso.

El animal articula la escena. Esta situación la podemos observar también en otras fotografías en las que el oso es sustituido por otros objetos como por ejemplo un coche, pero que en definitiva provocan las mismas reacciones entre el público que asiste a la escena.



Oso cazado en Liébana. Ca. 1941. Colección particular.

3. La sociedad contemplada en escenas comerciales y privadas.

Cada sociedad se ve caracterizada por una ideología, formas de comportamiento, costumbres, etc. de las que las imágenes van a ser un reflejo y una fuente para su conocimiento.

La fotografía se fue aceptando como valor de representación social, primero por la presencia de fotos realizadas por profesionales con intencionalidad comercial y posteriormente se sumaron otra serie de imágenes procedentes de las prácticas fotográficas privadas elaboradas por aficionados que poseen unos intereses visuales distintos a los anteriores, como se ha mencionado anteriormente. Así, si elegimos fotografías que muestren distintos comportamientos sociales en diversos entornos de acuerdo a imágenes comerciales y privadas, veremos como aquellas relacionadas con la fotografía comercial están sometidas a sus propias reglas de representación y dan lugar a una organización de la escena con la consiguiente pose por parte de los retratados. En aquellas cuya procedencia es la fotografía de aficionado, y por tanto no esta sometida a las pautas comerciales, primara la espontaneidad.

Por lo tanto, aunque todas las imágenes nos sirven como muestra para representar aspectos culturales, la procedencia de una u otra va a originar que en la imagen primen aspectos relacionados con la espontaneidad o con la ritualización: la construcción de la escena está condicionada por la procedencia de la propia imagen.

4. El dispositivo técnico como símbolo.

La cámara fotográfica va a suponer un avance tecnológico importante en su época. Es un objeto que suscita curiosidad cuando realiza su actividad no solo en los estudios sino también en la calle. Normalmente, es el medio a través del cual se refleja un hecho determinado, sin embargo, en ocasiones, la cámara adquiere valor de símbolo en cuanto a que aparece en la escena y esta aparición modifica el escenario fotográfico, adquiriendo una posición predominante, en torno a la cual se organizan los demás elementos.

En la medida en que la fotografía va pasando de ser un objeto tecnológico a ser un objeto de uso social, distintas personas la van a utilizar para dejar memoria de algún acto importante del que son protagonistas o de alguna actividad concreta.

La fotografía se podía realizar en el estudio o en la calle en función de las necesidades técnicas, por ejemplo, en el caso de retrato a grupos numerosos, la imposibilidad de quedar retratados en el estudio del fotógrafo hacía que se resolviera en la calle. Este hecho, que como vemos responde a una solución técnica, nos permite además ver la complejidad técnica, la estructura de cómo se crean este tipo de tomas.

Otro problema añadido a la fotografía es la composición de la escena que requiere una organización de todos y cada uno de los retratados en el momento de la toma, que no siempre puede lograr el operador.

El dispositivo técnico, la cámara jerarquiza el espacio y adopta ella misma una posición simbólica.

5. Representación de los sectores económicos a través de la fotografía.

La fotografía ayuda a la interpretación de aspectos de la vida cotidiana. En esta ficha nos hemos centrado en los sectores económicos. si bien todos sabemos que podemos contar con distintas fuentes a las cuales podemos acudir en busca de información, lo que debemos tener presente es que cada fuente permite entender fenómenos complejos pero a la vez muy limitados respecto a aspectos concretos, así por ejemplo, una fotografía nos proporcionará un reflejo inmediato sobre un determinado hecho, pero nunca nos proporcionará otra información que sin embargo, otro tipo de fuentes si podría.

Hemos elegido distintas fotografías que representan los tres sectores en los que tradicionalmente se divide la actividad económica: sector primario, sector secundario y sector terciario.

En cualquier caso, nosotros tenemos que realizar ante la imagen una doble interpretación. Por una lado, es un documento del cual podemos obtener información directa o tangencial sobre el desarrollo de una actividad concreta. Pero además, no podemos obviar que la fotografía esta tomada en el instante en que se realiza la actividad y así conseguimos en ocasiones que la imagen capte plenamente el ambiente de trabajo, consigue crear una atmósfera capaz de transmitirnos una información que difícilmente se habría logrado describiéndola con palabras.

Por otro lado, hemos de valorar el documento en el momento en que se produce y por tanto tener en cuenta los aspectos estéticos, técnicos etc. que de forma implícita están presentes en la imagen.

Hemos elegido como ejemplo una fotografía que gira en torno al sector pesquero y muestra la preparación del bocarte en Santoña. Esta fotografía permite analizar distintos aspectos de una actividad económica que supuso una importante fuente de ingresos y desarrollo para la localidad cántabra de Santoña: la industria conservera y de salazones.



Trabajadoras de la empresa "Conservas Villarías" de Santoña realizando labores de empackado. 1932.
Colección particular.

El fotógrafo ha elegido un punto de visión que le hace situarse por encima de la escena, obteniendo así un plano general. Las mujeres se disponen en una sucesión de hileras paralelas. Todo ello contribuye a dar a la escena un valor estético importante, y que no disminuye la información que se pueda obtener. Se ha captado un momento del trabajo, las mujeres saben que están siendo fotografiadas y su mirada se dirige a la cámara, incluso enseñan la mercancía. Sin embargo, la escena no deja de ser un testimonio veraz, instantáneo de lo que esta ocurriendo. Muestra una disposición que no ha sido creada por el fotógrafo previamente, sino que corresponde a la distribución espacial que existía para realizar el trabajo. Otro aspecto importante que podemos deducir de la fotografía es la abundancia de mano de obra necesaria para el trabajo y como ésta es únicamente femenina. Igualmente, nos muestra como se garcaba el pescado en grandes cestas de mimbre y también el volumen de pescado comercializado.

Al fondo, otras mujeres curiosas observan la escena. No sabemos si están directamente implicadas en esta actividad o son meras espectadoras de la escena que se fotografía.

6. La polisemia de las imágenes.

Cuando hablamos de una fotografía polisémica nos referimos a aquella que presenta en la imagen diversos significados flotantes y no es posible fijar solo uno, a no ser que se cuente con información complementaria.

Toda imagen es polisémica en cuanto a que es necesario interpretarla en capas de significados, lo cual solo es posible si tenemos en cuenta aquellos factores que hemos ido señalando y que contribuyen de distinta forma a contemplar el o los significados de la imagen final.

Al hacer la clasificación por tipologías se eligió esta clasificación porque algunas de las fotografías seleccionadas presentaban problemas de clasificación. Transmitían informaciones múltiples que originaban que se pudiesen encuadrar en distintas categorías a la vez.

7. El último punto hace referencia a **la representación del espacio y el territorio**.

La fotografía permite documentar con extraordinaria fidelidad los cambios acaecidos. Esta característica permite al profesor utilizarla como fuente de datos a la que puede acudir en busca de la información que precisa, la cual puede referirse a aspectos diversos.

Resulta un ejercicio muy interesante seleccionar varias fotografías que documenten un mismo espacio urbanístico en distintos momentos cronológicos, proporcionándonos así una visión en el tiempo de los cambios acaecidos en dicho espacio.

IV. La tarjeta postal.

La postal surge como fenómeno en el momento en que la imprenta puede reproducir fotos (finales del siglo XIX). Está asociado a una visión enciclopédica que intenta explicar en imágenes todo lo que acontece en un determinado lugar. La postal crea un furor coleccionista que hace que circulen y se editen millones de copias en las que se reflejan hitos urbanísticos, aspectos sociales y actividades económicas.

En las postal se conjuga la imagen fotográfica con una difusión que estimula el coleccionismo y nos permite hoy ver la persistencia de valores en las imágenes como los hitos, etc. que se han mantenido incluso hasta nuestros días.

La utilización didáctica de la postal responde a los mismos criterios utilizados para las fotografías y por lo tanto no los volveremos a repetir. Al igual que en el apartado anterior se han realizado a modo de fichas una clasificación que ayude a comprender los fenómenos asociados a ella y facilite el trabajo al profesor.

1. En primer lugar estaría la consideración de la postal como imagen que sirve para establecer **un análisis de las transformaciones que se producen en el entramado urbano**. Normalmente aparecen representados los espacios urbanos de más relevancia en la ciudad asociado incluso a la representación de los acontecimientos históricos, económicos y culturales.

Al igual que ocurría con la fotografía, el análisis individual de las postales se enriquece al conectar postales que en distintas épocas recogen los mismos espacios urbanos y tal como hemos dicho no solo estos sino también los cambios de distinto signo relacionados con ellos.

Dentro de las postales que recogen aspectos urbanos en Santander se recogen vistas generales de las calles, las cuales son básicamente las que conforman el eje principal de la ciudad que en el caso de Santander son el Sardinero y el Puerto. Se han elegido dos postales que tienen el Puerto como escenario. Es el espacio urbano que mas ha representado los acontecimientos históricos, económicos y deportivos de Santander.

Así ocurre en la primera postal fechada en 1910 que nos muestra el Puerto como escenario de una competición deportiva.



Santander. Dársena de Molledo. Circulada en 1930. Colección Jose Antonio Torcida.

La siguiente es el símbolo de un Puertochico modernizado urbanísticamente, ese cambio viene marcado por la representación en la postal del edificio Siboney, símbolo de un nuevo concepto arquitectónico que dota a la ciudad de una visión más moderna que sin embargo se conjuga con la tradicional iconografía que tiene al puerto como escenario tradicional y que mantiene la presencia de otros edificios simbólicos.



Santander. Puertochico. Circulada en 1910. Colección Jose Antonio Torcida.

Tal como hemos mencionado, ambas postales conexas nos sirven de ejemplo para analizar los cambios producidos en la trama urbana de esta zona, incluso los cambios sociales, económicos que también están relacionados con ellos. Las transformaciones urbanísticas que observamos en las postales van parejas a las transformaciones en las actividades que se van a desarrollar en este escenario que deja de ser lugar de referencia económica para limitar sus actividades al ocio, eventos deportivos o algún hecho singular.

2. Junto a las postales que nos muestran las principales calles de una ciudad, aparecen aquellas destinadas a mostrarnos **hitos** que se repiten a lo largo del tiempo como lugares referenciales. Estos hitos: monumentos emblemáticos que forman parte del patrimonio arquitectónico tanto administrativo, comercial, privado, de ocio, etc. en ocasiones responden a antecedentes iconográficos o literarios concretos que han ido conformando la imagen de una ciudad basada en la tradición; aunque, también pueden incorporar elementos que den una visión más actualizada, más moderna de la ciudad.

Se trata de ver como hay una transformación urbana del hito y como con un juego de postales es posible analizar distintos ángulos de ese espacio siempre permanente y a la vez siempre cambiante.

3. Dentro de los usos múltiples de las postales hemos destacado **la imagen publicitaria, la imagen-álbum y la representación de acontecimientos culturales o informativos.**

La publicidad hasta las últimas décadas del siglo XIX se basaba en estrategias literarias, a partir del siglo XX debido en gran medida a los cambios tecnológicos que se van a dar en la imprenta, la utilización de la imagen cobra protagonismo y se vincula a través de la prensa. La fotografía permitía mostrar el aspecto real de las cosas, así, el lector no sólo conoce la existencia de los productos sino que también puede ver su aspecto a través de las fotografías. Como extensión de esta nueva forma de publicidad las postales adoptan también este uso comercial-publicitario tanto en comercios, como hoteles, restaurantes, etc.

Se llama imagen-álbum a la representación y colección de todos los aspectos visuales relevantes que configuran el mundo de aquella época. Existían álbumes de familia, celebridades, fotografías de viajes o con un tema específico y reflejaban los gustos de quienes los poseían.

La tarjeta postal, en definitiva, lo que hace es reformular, gracias a las técnicas de imprenta, los usos que se habían dado ya con la carte-de-visite en el siglo XIX, un formato fotográfico que a muy bajo coste permitía la reproducción masiva de imágenes, añadiendo una nueva forma de difusión a través del correo.

Por último, la tarjeta postal es utilizada para difundir acontecimientos históricos o culturales. Es un medio barato y de amplia difusión popular. Debido a que su fin último es comercial, en cierta forma no se va a ver tan influenciado como la fotografía en su representación, ya que se mantiene ajeno a los condicionamientos narrativos que pudiesen provenir de alguna institución.

Hoy, estas postales pueden reinterpretarse de modos diversos en función de la información que la postal suministra.

4. La postal es un medio de comunicación social. En ocasiones, esta comunicación se produce en un ámbito cercano a **la representación familiar**, pudiéndose elegir en estas ocasiones imágenes muy cercanas al ambiente tanto del que envía, como del que recibe la postal.

Sin embargo, analizadas hoy, suponen para nosotros documentos que nos suministran información añadida sobre valores culturales o aspectos económicos o industriales.

5. Por último, en el borde entre la imagen fija única y la imagen animada, de **carácter cinematográfico**, aparecerían las series de postales que funcionan independientemente pero su significado pleno lo evidencian con la continuidad al estilo cinematográfico.

En ocasiones, la secuencia completa recuerda el anecdotario que era frecuente en las exhibiciones cinematográficas de primeros tiempos del cinematógrafo cuando éste se exhibía en las barracas de feria.

V. A modo de resumen.

Con todo el estudio lo que hemos pretendido es que a partir de ahora las imágenes comiencen a ser unos materiales que cuando se insertan en el currículo de Ciencias Sociales e Historia no sean tan sólo meras ilustraciones sin otro valor que el de mostrar algo que ya ocurrió, sino que, como ocurre con toda la comunicación visual que nuestra sociedad contempla cada día, los profesores estén en condiciones de entender y transmitir la compleja interacción que las imágenes hacen con la cultura.

Por ese motivo se han tenido ante todo preocupaciones metodológicas, lo cual ha llevado a introducir una terminología de interpretación, que sin ánimo de quedarse en recetas de fácil uso, se convierta en una lexicografía que posibilite al profesor tener pautas de interpretación rigurosas y abiertas ante las imágenes.

Esperamos que toda esta ingente masa de documentos contemporáneos que son las imágenes fotográficas y postales, que explican nuestro mundo, nuestra realidad y nuestro pasado cercano, comiencen a ser un instrumento de trabajo valioso en el aula y dejen de ser, como hasta la fecha, meros adornos visuales, quedando su fuerza comunicativa en manos de unos pocos que saben de su poder de seducción, mientras que el ámbito educativo continua viviendo de espaldas a esta realidad por carecer de instrumentos de trabajo para su interpretación.

Bibliografía.

1. Interpretación cultural de las fotografías y tratamiento documental de las imágenes.

- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El universo de la fotografía*. Prensa, Edición Documentación. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1983.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Ed. Catedra/Universidad del País Vasco, 1989.
- FONCUBERTA, Joan. *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1997.
- GOLDBERG, Vicky. *The power of photography. How Photographs Changed Our Lives*. New York: Ed. Abbeville Press, 1991.
- BARRET, Terry. *Critizing photographs*. California: Mayfield, 1990.
- JO SPENCE, Patricia Holland. (Editores): *Family snaps. The Meanings of Domestic Photography*. London: Ed. Virago Press, 1991.
- S. MICHAUD, J.L. Mollier, N. Savy (Editores). *Usages de l'image au XIXe siècle*. París: Ed. Créaphis, 1992.
- AA.VV.: *La imatge i la recerca històrica, ponències i comunicacions jornades de debat entorn del valor artístic i documental del patrimoni en imatge*. Girona; Ajuntament de Girona, 1990, 1992, 1994, 1996, 1998, 2000 (VI Tomos)
- AA.VV.: *La fotografía como fuente de información*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 1995.
- BALWIN, G. *Looking at photographs. a guide to technical terms*. California: The Paul Getty Museum, 1991.
- ALBERCH, Ramón et alii. *L'arxiu d'imatges. propostes de classificació i conservació*. Barcelona; Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1988.
- VEGA, Carmelo y RIEGO, Bernardo. *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Ed. Universidad de Cantabria/Universidad de La Laguna. En colaboración con Carmelo VEGA. Santander/Santa Cruz de Tenerife 1994.
- RIEGO, Bernardo (Editor) *La fotografía y sus posibilidades documentales*. Textos del curso "La Fotografía como Documento" en colaboración con Marie Loup Sougez y M.A. Sanchez. (Dirección del libro) Ed. I.C.E. Universidad de Cantabria. Santander.

- RIEGO, Bernardo. "El Imaginario Fotográfico y sus Funciones sociales: De la Imagen Química a la Imagen Digital". *La Imatge i la Recerca Histórica*, 5^{as} Jornadas Antoni Varés: Girona, 1998, p. 69-94.
- RIEGO, Bernardo. "El Documento fotográfico y sus significaciones temporales". *Actas del 5º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires, 1996, p. 163-173.
- RIEGO, Bernardo. "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica". *Ayer*, 1996, nº 24, p. 91-111.
- RIEGO, Bernardo. "Apariencia y realidad: el documento fotográfico ante el tiempo histórico". *La Imatge i la Recerca Histórica*. 4^{as} Jornadas Antoni Varés. Girona, 1996, p. 188-202.
- RIEGO, Bernardo. "La Insinuación del Realismo. Una Aproximación a la representación gráfica de la violencia en el siglo XIX". *Componente Norte* (Santander) 1996, nº 1, Edita Instituto de Estudios Cántabros, p. 52-57.
- RIEGO, Bernardo. "La Mirada Fotográfica en el Tiempo: Una Propuesta para su interpretación Histórica". En: DÍAZ BARRADO, Mario P., editor. *Las Edades de la Mirada*. Universidad de Extremadura, 1996, p. 215-236.
- RIEGO, Bernardo. "La imagen como un mapa de significados: El caso del estudio, un espacio para la representación social". *La Imatge i la Recerca Histórica* 3^{as} Jornadas Antoni Varés. Girona, 1994, p. 217-233.
- RIEGO, Bernardo. "La Imagen Como Fuente de la Historia Contemporánea". *Revista de Historia de la Fotografía Española*, 1991, nº 3, p. 23-28.
- RIEGO, Bernardo. "Fotografías Turísticas o el Descubrimiento de lo Esperado". *Nueva Imagen*, 1991, nº 15, p. 20-21.
- RIEGO, Bernardo. "La Fotografía como Fuente de la Historia Contemporánea: Las dificultades de una evidencia". *Actas de las Jornadas sobre L'imatge i la Recerca Histórica*. Girona: Ajuntament de Girona, 1990, p. 167-178.
- RIEGO, Bernardo. "La Imagen como Fuente de la Historia Contemporánea. Una aproximación metodológica". *Revista de Historia de la Fotografía Española*, 1990, nº 2, p. 16-20 .

2. Postales y recopilaciones fotográficas.

- PINTO, Antonio. *La tarjeta postal, estética e historia*. Barcelona, 1953.
- RIEGO, Bernardo (Comisario y editor) *El trabajo invisible: la imagen de la mujer en la cantabria rural. 1900-1975. Catálogo de la exposición organizada por la Asociación de Mujeres Ganaderas de Cantabria, la Dirección General de la Mujer del Gobierno de Cantabria y la Universidad de Cantabria*. Santander, 1998.
- ALONSO LAZA, Manuela (Editora) *Santander en la tarjeta postal ilustrada*. Santander: Ed. Fundación Marcelino Botón. Col. Historia y Documentos, 1997.
- RIEGO, Bernardo (Editor) *Manual para el uso de archivos fotográficos*. Editado por el Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria y La Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura, Santander, 1997.
- RIEGO, Bernardo y ALONSO LAZA, Manuela. *Instantes de la memoria. Torrelavega en sus fotografías (1878-1960)*. Torrelavega: Ed. Ayuntamiento de Torrelavega, 1996.
- RIEGO, Bernardo y ALONSO LAZA, Manuela. *El espejo constante. Memoria fotográfica de Santander y su puerto (1861-1950)*. Santander: Ed. Autoridad Portuaria de Santander. Colección Navalía Visual 1, 1994.
- RIEGO, Bernardo y HOZ, Angel de la. *Cien años de fotografía en Cantabria*. Barcelona: Lunweg Editores, 1987.
- MONDÉJAR, Publio López. *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Madrid: Lunweg Editores, 1996.

- MONDÉJAR, Publio López. *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España. 1900-1939*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1992.
- MONDÉJAR, Publio López. *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1989.
- YAÑEZ POLO, Miguel Angel et alli. (Coordinadores). *Historia de la fotografía española 1839-1986*. Sevilla: Ed. Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

3. Estudios sobre el documento fílmico y sus usos en Historia y Ciencias Sociales.

- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio. *Creando la realidad. el cine informativo 1895-1945*. Madrid. Ariel Comunicación, 1999.
- FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia, 1995.
- HUESO, Angel Luis. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel Historia, 1998.
- BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1987.
- MARAÑÓN, Alicia Salvador. *Cine, literatura e historia*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.
- ROSENSTONE, Robert A.. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel Historia, 1997.
- CAPARROS LERA, José María. *Historia crítica del cine español*. Barcelona: Ariel Historia, 1999.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Piados, 1997.
- RIEGO, Bernardo. "El documento fílmico y sus interrogantes para el historiador", *Imatge i Recerca, 6as Jornadas Antoni Varés*. Girona, 2000, p. 103-125.

4. Nuevas Tecnologías en la Educación, Información hipertextual, y técnicas de comunicación digital.

- RODRÍGUEZ DIEGUEZ, José Luis y SAENZ BARRIO, Oscar. *Tecnología educativa. nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Madrid: Marfil, 1995.
- TEJEDOR, Francisco Javier y VALCARCEL, Ana García. *Perspectivas de las nuevas tecnologías en la educación*. Madrid: Narcea, 1996.
- VV.AA. *Diseño de interfaz de usuario para aplicaciones Windows*. Madrid: McGraw and Hill, 2000.
- RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio. *Navegar por la información*. Madrid: Ed. Fundesco, 1991.
- DIAZ, Paloma et alli. *De la multimedia a la hipermedia*. Madrid: Ed. Rama, 1996.
- LANDOW, George P. *Hipertexto. la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Ed. Paidós Multimedia, 1995.